Франція

Monsieur de Milloué
8 rue Duban
(Passy) Paris.

NOTES

SUR LE

THÉATRE

JAPONAIS

PAR

Alexandre BÉNAZET



Bibliothèque de L'EFFORT

A Monsieur de Milloué

Respectueusement

A. Benoist


ex libris
Robert G Sawers

NOTES SUR LE THÉATRE JAPONAIS

NOTES SUR LE THÉATRE JAPONAIS

La plupart des orientalistes ont mis en lumière et déploré l'indifférence des Européens, — surtout des Français, — pour l'étude de l'Extrême-Orient. Cette indifférence absolue, qui s'aggrave parfois de hautaine ironie, n'est qu'une forme assez fâcheuse de l'ignorance. Il faut en effet l'avouer. Les civilisations de l'Extrême-Asie nous dérobent encore le sens profond de leur histoire. Beaucoup d'occidentaux, imbus du préjugé gréco-latin, restent volontairement étrangers à la vie sociale, au développement intellectuel de la race jaune. Trop de savants semblent croire encore que la géographie moderne est limitée par les bornes que Strabon, la table de Peutinger, ou Bossuet, dans son fameux Discours, assignent à l'Univers. Sans doute les peuples de ce lointain pays de Cathay, où Rabelais envoie l'astucieux Panurge en consultation, n'ont pas évolué dans les limites de l'ancien monde classique; leur histoire déborde le cadre des cartes d'Erathostènes et de Pto-

lémée et cependant les Chinois et les Japonais ont une existence autrement réelle et intéressante que les fabuleux Pygmées ou les mystérieux Cimmériens, chers à M. Oppert. L'Europe, d'ailleurs, rêve de s'annexer ces empires démesurés, en vertu de la légende « que « la race jaune est une race vieillie, finie, monde pu« tréfié, que le moindre choc ferait tomber en poussière.» Nos politiciens, dit un sinologue, soulèvent en Extrême-Orient des incidents diplomatiques, les capitalistes rêvent d'une rapace et rapide exploitation de peuples ignorants et affaiblis, les militaires préparent des guerres d'extermination. « On va coloniser la Chine... Tôt ou tard on « verra bien qui sera colonisé ! » (1)

Il est permis de ne pas redouter le « péril jaune » aussi vivement que M. Ular; mais il faut bien reconnaître qu'il y a quelque légèreté et quelque prétention pour la plus jeune et la plus flottante des civilisations à engager la lutte avec la plus ancienne et la plus stable... sans la connaître. Les foules occidentales, en effet, sont pénétrées d'idées fausses et d'opinions préconçues à l'égard des Chinois et des Japonais; comme ces enfants dont parle Tacite : « *Horum fabulis animi imbuuntur* ». Il est vrai que la pensée des Orientaux nous est difficilement accessible. Les modes de leur entendement restent fermés à notre investigation. Leur psychologie, presque impénétrable, déconcerte notre jugement et déroute parfois notre logique. Leurs langues monosyllabiques, leurs écritures idéographiques, véritables peintures de la pensée, où se jouent les grâces du pinceau, mettent en défaut la plus subtile sagacité. Leur art, plein de vie et de fantaisie, nous cache

(1) Alexandre Ular : *Revue Blanche*, septembre 1899.

peut-être sa signification vraie, et nous admirons, et nous louons sans doute à contresens. Leur conception de la vie s'oppose nettement à notre notion du progrès, condamne nos principes les moins contestés et révolte nos préjugés les mieux établis. Leur pensée nous reste toujours quelque peu étrangère.

C'est pourquoi nous devons étudier avec soin un monde moral encore plus fermé, plus difficile à explorer que le monde physique. Gardons-nous d'imiter les Chinois dans leur mépris superbe des civilisations étrangères. L'humanité ne suit pas nécessairement une voie unique et exclusive pour atteindre son plus haut point de perfection, et c'est surtout en Chine et au Japon que l'observateur pourra constater dans la suite des temps les transformations successives d'une société développée en un seul lieu. « Les civilisations d'Extrê-« me-Asie, confrontées aux occidentales, serviront à « nous les faire mieux connaître, en nous révélant « à l'état présent leur état passé ». (1) Ce sera une tâche infiniment intéressante et utile que de pénétrer le secret d'une vie mentale si différente, en apparence, du jeu normal de nos facultés, chez une race réfractaire à l'assimilation, et néanmoins soumise aux lois générales de l'âme humaine. Car la variété des langues et la divergence des gens littéraires ne prouve pas plus contre l'unité de l'esprit humain que la variété des types ethniques. A côté des traits généraux et communs à toutes les littératures, il y en a d'autres qui sont caractéristiques de la race. Dégager, dans les œuvres de l'esprit, la part immuable, qui tient à la nature foncière

(1) Michel Revon, Discours d'ouverture à l'*Histoire des civilisations d'Extrême-Orient*. Sorbonne 1899,

de l'humanité, et étudier les éléments flexibles et changeants de ces œuvres sous l'influence du temps et du milieu, voilà la tâche du voyageur lettré, de l'observateur pénétrant.

Malheureusement, la plupart des *globe-trotters* manquent des éléments indispensables à toute observation féconde. Pour ne parler que du Japon, cette Grèce de l'Extrême-Orient selon l'heureuse expression de M. Revon, combien d'explorateurs n'ont rapporté de leur voyage en ce lointain pays, que des impressions vagues, dépourvues d'intérêt. Se promener dans un pays inconnu, voir de vagues curiosités, monter au Fuji-Yama pour le point de vue, et visiter en dilettante les temples sacrés du Shintoïsme et du Bouddhisme, quoi de plus vain et de plus illusoire? Le plaisir ou l'ennui des touristes devient la mesure de toutes choses. Aussi leurs études « impressionnistes » ne renferment nulle vue d'ensemble, nulle comparaison juste, mais un manque absolu de méthode et une méconnaissance complète de la différence des temps et des civilisations

C'est ainsi que le théâtre japonais, si original et si caractéristique de la race, n'a généralement fourni aux voyageurs que des considérations dénuées de toute portée scientifique. Quelques-uns l'ont jugé enfantin, parce que la déclamation des artistes leur a paru outrée, ou les décors insuffisants. Leur critique, façonnée par les spectacles de l'Opéra-Comique ou du Châtelet, serait certainement impitoyable à la mise en scène primitive des pièces de Shakespeare, de Corneille ou de Molière, lequel fut, nous raconte Despois, « emprisonné « pour n'avoir pu payer les quelques chandelles de son « luminaire ». N'est-il pas étrange d'apprécier le drame nippon avec l'optique spéciale et l'esthétique conventionnelle de nos « music-halls ». Une pareille critique

n'a rien de commun avec l'étude scientifique d'un genre en évolution.

Il est vrai que cette étude, au pays du Soleil-Levant, présente un caractère d'obscurité presque inextricable. Il n'est pas de tâche plus ardue ni plus complexe. Dans l'ancien Japon, tout est symbole, légende, histoire mal connue. Pour interpréter la moindre scène, il importe non seulement de connaître la langue, les mœurs primitives, les détails historiques, mais il faut surtout être l'ami d'un lettré indigène qui, surmontant sa répugnance, consente à expliquer le véritable sens, car il y en a toujours plusieurs. Les meilleurs japonisants arrivent difficilement à comprendre les anciennes pièces « nô », écrites dans un idiome spécial et archaïque, remplies d'allusions à des événements oubliés ou dénaturés profondément. Nous nous bornerons donc dans ces quelques notes, à nous inspirer des érudits qui ont consacré au drame nippon des études d'un caractère vraiment scientifique : Pfizmaier, traducteur fidèle, Chamberlain, peintre véridique de la vie japonaise, M. Bousquet, M. Krafft, M. Lequeux, auteur d'une bonne monographie du genre, et M. Guimet qui a développé quelques aperçus ingénieux sur les rapports du drame japonais et de la tragédie grecque.

*
* *

Chez tous les peuples, le théâtre est d'origine liturgique. Si les premiers poètes, dans la plupart des littératures furent des prêtres, il n'y a pas d'exagération à déclarer que les premiers acteurs furent aussi des

prêtres. On sait qu'un père de l'église, Grégoire de Nazianze, fut simultanément évêque et auteur dramatique. On objectera sans doute qu'un autre père de l'Eglise, Tertullien; dénonça le théâtre comme la «*Maison du Diable* », et que des représentants autorisés de la morale chrétienne appelèrent à l'envi la scène, le « *sanctuaire de Vénus, la caverne du Démon, une boutique de luxure publique,une école de turpitude* ». Il n'en est pas moins incontestable que le théâtre, en France comme ailleurs, est le fils ingrat, ou, si l'on aime mieux, le fils abandonné de l'Eglise.

Les peuples asiatiques n'ont pas échappé à cette loi générale des littératures.

En Perse, la semaine sainte des schiites nous reporte au moyen-âge français. Pendant les fêtes du Moharrem, on célèbre chaque année le martyre de la famille d'Ali, et la confusion, dit M. Montet, qui s'établit entre le théâtre et le culte nous explique pourquoi la saison théâtrale coïncide avec le temps des dévotions.

Dans l'Inde ancienne, si l'on en croit la tradition, le drame serait littéralement tombé du ciel. C'est chez les dieux qu'il aurait pris naissance, et Brahma aurait composé le code de l'art dramatique comme un complément aux quatre védas. M. Sylvain Lévi observe que Bharata reçut la révélation du drame et le transmit aux hommes. Le savant indianiste ajoute que le préambule de la représentation d'une pièce indoue comprend une série d'actes et de rites religieux, et que la préparation du fard prend elle-même un caractère liturgique. Notons aussi que les biographes de Bouddha attribuent à Çakya-Muni la connaissance des arts de la scène, et que le Lalita-Vistara appelle le fondateur du bouddhisme, *le spectateur qui est entré voir la pièce*

de la grande Loi. Plus tard, c'est encore une religion, le krishnaïsme, épris de musique, de chants et de danse, qui a ressuscité le théâtre moribond et enfanté un nouveau genre dramatique. Il faut ajouter qu'à l'heure actuelle les progrès du temps ont indroduit dans les spectacles de l'Inde un élément d'attraction peu liturgique : la fusillade et les feux d'artifice.

En Chine, la religion s'est rendue maîtresse du théâtre, sous prétexte d'améliorer les mœurs publiques. A l'exemple de brahmanisme, du djaïnisme, du christianisme, les églises chinoises ont pactisé avec le théâtre et cherché à en tirer parti pour l'édification des fidèles. Comme dans l'Inde, où l'abbé Dubois signalait l'existence d'une troupe de comédiens, véritbles confrères de la Passion, qui parcouraient le Dekkan en jouant les Dix avatars, les drames religieux de la Chine enseignèrent aux fidèles la majesté des dieux et la sainteté des lois. Les processions étaient complétées par des représentations variées et par des danses qui faisaient originairement partie du culte (1) Ne lit-on pas, d'ailleurs dans le rituel chinois, le *Li-Ki*, qu'on juge des mœurs d'une nation par ses danseurs ? Il en est de même en Birmanie, en Cochinchine, au Tibet et dans presque tout l'Orient : les bayadères de l'Hindoustan, les ronguines de Java figurent depuis des siècles dans les fêtes populaires et dans les cérémonies religieuses. Ne nous étonnons donc pas que les sûtras des Paçupatas, secte civaïte, prescrivent le chant et la danse comme deux des six offrandes religieuses dues au Seigneur.

(1) V. DE GROOT : *Les Fêtes d'Amoy*, trad. ED. CHAVANNES.

*
* *

La *matzouri* est la première forme du théâtre japonais. Elle comprend à l'origine, suivant Kaempfer, des danses, des chants et des pantomimes analogues à ces processions que les anciens nommaient pompes, bacchanales, etc. Il y avait des cortèges historiques, des scènes empruntées à la vie des dieux et des héros, des illuminations et des tours de baladins exécutés par les bonzes pour l'amusement des badauds. « Il existe dit M. Bousquet, encore aujourd'hui, des pochades avec masques, devant les temples... ce sont les anciens mystères donnés sous le porche de nos églises. » Le clergé shintoïste organise aussi de vraies comédies, divertissements, parades mystiques, scènes de la vie des *Kamis* ou dieux. « On croirait dit Humbert, qu'à Tokio les lauriers des comédiens empêchaient les bonzes de dormir. » La religion est toujours mêlée à la *matzouri*, comme dans le culte catholique les fêtes patronales conservent encore le caractère de leur origine chrétienne.

La *matzouri* japonaise est d'institution divine. Voici la légende :

Dans les temps les plus reculés, la déesse du Soleil, *Amaterasu*, irritée contre son frère, se cacha dans une caverne, et aussitôt les ténèbres se répandirent dans le ciel et sur la terre. Les dieux s'assemblèrent alors en réunion solennelle et cherchèrent un moyen d'exciter la curiosité de la déesse solaire, pour la faire sortir de sa retraite et mettre fin à l'obscurité. Ils arrivèrent à cette conclusion que nul moyen ne pouvait mieux

répondre à ce but qu'une danse sacrée, exécutée au son des instruments, par la célèbre *Ama-no-Uzume-no-Mikoto*. L'illustre danseuse « au casque d'or » parvint à rappeler la déesse du Soleil, et les ténèbres disparurent de la terre. Tel fut le premier essai de représentation dramatique ou *mazaoki*.

Le drame proprement dit trouva sa consécration à une époque historique ; — car les premiers siècles de la civilisation japonaise ne forment qu'un tissu de légendes. — Au neuvième siècle de notre ère, à une époque où le culte *shinto* multipliait ses *matzouri*, un abîme se creusa soudain dans la province de Yamato, près de Nara, et une fumée empoisonnée s'exhalant du gouffre répandit partout la mort. Pour conjurer ce fléau, les prêtres eurent l'idée d'exécuter une danse emblématique sur un tertre gazonné, voisin du lieu maudit. Alors, comme par enchantement, la fumée cessa de s'élever et l'épidémie prit fin.

Jusqu'à nos jours, en souvenir de ce miracle, cette même danse religieuse, appelée *Sambasho*, précède chaque représentation théâtrale et est imitée par un acteur costumé en prêtre d'autrefois.

Il est impossible de ne pas rapprocher de cette tradition relative à l'origine du théâtre japonais, le témoignage de Tite-Live relatif à l'introduction des jeux scéniques chez les Latins. « En 364, Rome fut ravagée » par une peste affreuse ; c'est en vain qu'on célébra » les jeux du cirque par lesquels on avait coutume » d'apaiser les dieux. Ce moyen ne réussit pas. On eut » alors l'idée d'introduire des jeux nouveaux : on fit » venir des bateleurs étrusques. Les représentations » qu'ils donnèrent étaient fort peu de chose ; elles » n'admettaient, d'après le témoignage formel de

» Tite-Live, ni le chant ni la parole ; *c'étaient donc uni-» quement des danses accompagnées de musique,* » (1) comme à Nara.

Nous citerons une autre analogie, parmi les nombreuses ressemblances qui existent non seulement dans le développement général mais encore dans les détails du genre dramatique chez les Japonais, chez les Grecs et chez les Latins.

Il arrivait souvent à Rome, suivant MM. Jeanroy et Puech, que l'auteur principal se bornât à faire des gestes, tandis qu'un second jouait de la flûte et qu'un troisième chantait les vers. Or, le P. de Ratzenhausen rapporte que les premiers comédiens du Japon, comme Satzuma Joun, natif de Sakai, près d'Osaka, chantaient et récitaient devant des marionnettes. Ce genre est encore de mode en Chine, dans les représentations que les mandarins donnent chez eux, et il a donné naissance aux récits mimés des conteurs japonais ou *Yosé*.

Il semble donc que le drame nippon trouve son origine dans les danses sacrées *Wazaoki*, dont le *Nihongi* explique le développement et la transformation en pièces régulières. Celles-ci, nommées *Kagura* (jeux sacrés) se jouèrent d'abord avec un masque sur le visage et avec l'accompagnement du *tzudzumi*, sorte de tambour de basque, et de la flûte. Ces pièces représentent toujours des événements mythologiques. Comme en Grèce, « les poètes n'oublient pas les origines dithyrambiques du drame : l'éloge des dieux revient toujours dans les chants du chœur, et les dieux prennent parfois part à l'action. » (2) Car le théâtre

(1) Jeanroy et Puech : *Littérature latine.*
(2) Nageotte : Littérature grecque.

japonnais, dans ses pièces régulières, possède le chœur, interprète du sentiment populaire, le drame satyrique des Grecs, sous le nom de *Kyogen*, sorte d'intermède comique, les masques scéniques et les prologues.

Les transformations successives du genre sont très nombreuses. Les *Kagura* se sécularisèrent progressivement et devinrent des pièces historiques ou *sarugaku*. Le drame prenait d'aillleurs des formes nombreuses et complexes, et suivant la remarque de M. Faguet au sujet du théâtre français, « il se divisa et se subdivisa jusqu'à l'émiettement. « Nous ne parlerons donc pas des divers *gaku*, du *Shirabyoshi*, qui se développa au douzième siècle de notre ère, du *Rankyoku*, du *Yamato-mai*, dés *odori*, en vogue au temps des Ashikaga, des *joruri*, qui apparurent au seizième siècle et d'autres genres dramatiques dont M. Fukuchi-Gen-ichiro a établi la succession. Nous étudierons rapidement le *Nô*, qui est le pur drame nippon.

Suivant M. Takashima, le *Nô*, qui a une origine plus liturgique que théâtrale, se constitua véritablement au onzième siècle. Il en est cependant fait mention deux siècles auparavant. C'est la danseuse célèbre *Okuni* qui perfectionna cet art et « lui fit faire un grand pas vers les représentations dramatiques d'aujourd'hui ». En 1560, le temple d'Idzumo fut brûlé par des insurgés. Okuni entreprit de le faire restaurer. Elle se rendit donc à Kyoto et composa sur des rythmes nouveaux de remarquables chants pour les danses. Elle joua également la comédie, avec le concours d'acteurs habiles, sur une estrade recouverte d'une tente. L'ambition d'Okuni fut réalisée. L'histoire raconte qu'elle obtint, au cours de sa tonrnée dans les principales villes du

Japon, les sommes nécessaires à la restauration du temple d'Idzuma. Les pièces d'Okuni sont connues sous le nom d'*Okuni-Kabuki*, et c'est pour ce motif que, de nos jours, les drames du théâtre ou *Shibaï* sont connues sous le nom de *Kabuki*. Ainsi, *Kabuki-Shimpô* signifie Revue théâtrale.

Le *Nô*, sorte d'opéra, de poème dramatique et lyrique, était joué surtout dans les palais, devant les lettrés. Aujourd'hui, ce genre est devenu conventionnel et monotone ; il n'est guère représenté que par la troupe du mikado.

A côté de ce théâtre religieux existe un théâtre profane aux formes très variées, et fortement inspiré de l'école chinoise. Il représente surtout la comédie bourgeoise ou le mélodrame. Bien des classifications du genre ont été proposées. M. Inonyé distingue les *Kodanshi* ou récits héroïques, les *Rakugoka* ou contes mimés, et les *Gidayu*, drames chantés et composés généralement par de bons lettrés. Nous ne parlons pas, bien entendu, des pièces occidentales, surtout françaises, outrageusement copiées et interprétées par les vaudevillistes et les acteurs nippons.

*
* *

Malgré la multiplicité des genres, les procédés littéraires varient peu. Comme chez les Hellènes, le public japonais n'exige guère de nouvelles inventions. La tragédie grecque a exploité surtout les malheurs des Atrides et des Pélopides. « Au pays du Soleil-Levant, dit M. Bousquet, ce qui intéresse, c'est non le dénouement,

mais l'impression de récits cent fois recommencés, comme à des enfants. » De là résulte la permanence des types, des situations et des données tragiques. Le mérite de ces œuvres réside donc uniquement dans la vérité des sentiments, des mœurs, des détails ; tout le mérite est dans l'exécution.

Le ressort du drame japonais est, non la jalousie ou l'amour contrarié, mais la vengeance. Les sanglantes querelles des familles de Féki et de Gendsi rappellent notre antiquité classique. Une pièce jouée pour la fête annuelle des acteurs, le 8 du cinquième mois, représente les frères Saga vengeurs de leur père : tel Orestès dans les Erinnyes.

Les intrigues ont généralement un caractère de cruauté farouche, où se révèle le mâle et froid courage des Japonais devant la mort. Longtemps le *harakiri*, genre de suicide qui consistait à s'ouvrir le ventre avec deux grands sabres, fut considéré par les *samurai* comme le genre de mort le plus honorable. Les épisodes les plus nombreux représentent la mort volontaire pour un suzerain ou en duel, la vendetta, l'assassinat à la suite d'une querelle violente, le suicide par peine d'amour ou à la place d'un autre, le sacrifice de la vie à la piété filiale, à la fidélité et à la sincérité.

Il existe cependant des pièces d'où les sentiments moyens de l'humanité ne sont pas proscrits. On y retrouve les personnages classiques de la comédie gréco-latine : « l'amour d'un vieillard sévère, le caractère d'un valet fourbe et malicieux, ou d'une courtisane qui n'omet rien pour plumer son galant, ou enfin d'un jeune homme qui se plonge dans les débauches. »

*
* *

Une représentation dramatique au Japon offre un merveilleux champ d'observation pour une étude de mœurs et d'histoire.

« La salle, dit M. Guimet, se compose d'un vaste parterre et d'un rang de premières galeries. Les spectateurs s'assoient sur leurs talons et restent dans cette position, familière aux Japonais, pendant tout le temps de la représentation, qui dure souvent la journée entière et une partie de la nuit. » Le parterre est divisé en un grand nombre de compartiments, sortes de logettes, de caissons à spectateurs d'où les têtes seulement émergent. Deux passages en planches, à la hauteur des séparations de ces compartiments, relient les portes du théâtre à la scène. Ces chemins permettent aux acteurs de faire leur entrée autrement que par le fond de la scène et de représenter simultanément plusieurs faits. La vie du drame gagne beaucoup à ce procédé, car les évènement se préparent sous les yeux des spectateurs. Toute la salle participe ainsi à l'action, qui conserve d'ailleurs quelque imprévu, puisque les acteurs sont des improvisateurs sur plans. Le rôle de l'auteur est en effet fort réduit par la liberté laissée aux comédiens.

La mise en scène est remarquable d'exactitude, et les machinistes s'entendent merveilleusement à donner l'illusion de la réalité. Ils ont un ingénieux système de changement à vue, qui leur a été emprunté récemment par le théâtre parisien des Nouveautés dans le *Nouveau Jeu.* C'est le mécanisme de la plaque tournante. Cette plaque, encastrée au milieu de la scène, est coupée suivant son diamètre par une toile de fond qui masque

la moitié de la plaque la plus éloignée des spectateurs. Cette plaque tourne à bras d'hommes, et si l'on veut montrer successivement aux spectateurs deux décors, on imprime à la plaque tournante un mouvement de rotation qui présente tour à tour la façade, par exemple, et l'intérieur d'une maison. Le mouvement accompli, nous voyons apparaître un second décor, une nouvelle mise en scène et de nouveaux acteurs qui nous étaient d'abord dissimulés par la toile de fond.

Une autre particularité de la scène japonaise, c'est que la figure seule des acteurs est éclairée. Les premiers mimes du monde sont uniquement préoccupés, en effet, des gestes et des jeux de physionomie. L'artiste en scène est accompagné dans ses mouvements par un personnage neutre dont le public fait abstraction, c'est *l'ombre*. Ce comparse, vêtu de brun, porte au bout d'un bâton un falot qu'il promène constamment devant la physionomie des principaux acteurs. On se rendra compte de l'importanue extrême de la mimique, quand on saura que le fameux Danjourò incarne successivement sur la scène un guerrier une femme, un chef de pirates, une danseuse, etc.

Le jeu des acteurs est d'un réalisme outré, parfois repoussant. On tue au théâtre, et le *harakiri* fait souvent répandre des entrailles de papier mâché ou de lustrine rouge. Certaines pièces, comme la fameuse *histoire des 47 rônins*, sont de véritables tueries. La délicatesse et les convenances sont toujours sacrifiées au goût de la vérité scénique. C'est ainsi que les empoisonnements ou les suicides par le sabre laissent aux voyageurs une impression d'horreur. L'indigestion, — qu'on nous pardonne le détail, — est toujours suivie de sa punition immanente sur la scène. Nous trouvons en Chine semblable naturalisme, tout à fait digne du Théâtre-Libre :

M. Barrow, dans la relation de son voyage, fait l'analyse d'une pièce « La Pagode de Si-hou », où une femme devient enceinte et accouche sur la scène d'un enfant qui est peu d'instants après en état de marcher. Les dramaturges de l'Extrême-Orient violent à la fois les convenances et la fameuse règle des trois unités. Mais ne nous hâtons pas de crier au scandale. Les obscénités les moins voilées abondaient dans notre théâtre du moyen-âge. Plusieurs mystères nous montrent des femmes prises des douleurs de l'enfantement; « ce ne sont pas seulement, dit M. Magnin, comme dans les comédies de Térence, quelques cris jetés du front du postscenium :

Juno Lucina, fer open, serva me, obsecro!

On fait assister le spectateur à toutes les phases les plus prosaïques de la délivrance, sans oublier les caquets de l'accouchée et ceux de la sage-femme, qui, sous le nom de ventrière, joue un rôle aussi actif que loquace » (1).

Le drame japonais n'est lié par aucune règle. Les pièces sont morcelées, et Thunberg rapporte que parfois le premier acte et le troisième d'une pièce alternent avec le premier et le deuxième d'un autre. Le spectateur peut donc se retirer après chaque acte pour revenir lorsque commence sa pièce de prédilection.

Le décor, dont l'usage semble étranger au théâtre indien, selon M. Sylvain Lévi, est généralement sacrifié au Japon. En revanche, les costumes sont splendides, d'une scrupuleuse exactitude historiqne et se rapportant en général, par un étrange anachronisme à l'époque des Ashikaga. Comme le rideau de fond chez les

(1) *Journal des Savants, janvier 1847.*

Hindous, la couleur du vêtement varie chez les Japonais : elle indique, suivant le cas, un distrait, un fou, un voyageur ou une personne souffrante.

La déclamation est généralement exagérée, emphatique, aussi peu naturelle que la récitation de nos alexandrins. L'acteur passe d'une mélopée imitative à des notes suraigües, et la passion désordonnée de la diction le dispute parfois à la violence de la mimique. Cette déclamation, qui exprime la supériorité d'une raison enflammée, peut devenir éloquente, pathétique, d'une rare puissance tragique. Bien que les acteurs japonais ne parlent pas d'un ton naturel, ils atteignent une perfection étonnante dans la représentation de la vie réelle. Aussi M. Lequeux définit-il leur théâtre : « une pantomime affranchie des invraisemblances conventionnelles, et où l'artiste, au lieu de jouer un rôle, doit vivre ce rôle sur la scène. » Remarquons enfin que les prescriptions de Tokugawa ont interdit la présence d'hommes et de femmes simultanément dans la représentation d'une pièce, que le rideau se lève au Japon quand il se baisse en France, et que la présence d'un régisseur spécial, le *Ji*, rappelle le *meneur du jeu* dans nos mystères.

* * *

Les acteurs et actrices forment au Japon une corporation peu considérée, sauf quelques exceptions. Il en est de même en Chine. Bazin observe que si les rôles féminins sont remplis aujourd'hui par de jeunes chinois, il y avait cependant des actrices pendant le règne des empereurs mongols. On les appelait vulgairement

nao-nao, ou *guenons*. Cependant le nom qu'on leur donne dans les traités de littérature est *tan* qui signifie *courtisanes*. Les *gueisha* japonaises ne sont pas plus galamment traitées. La plupart, d'ailleurs, sont de basse extraction et achetées toutes jeunes par des entrepreneurs, de cinq à quinze dollars, suivant l'âge. Elles font leur apprentissage chez d'anciennes danseuses qui les reçoivent comme pensionnaires et les préparent à figurer agréablement dans les maisons de thé ou sur les tréteaux. Le P. de Ratzenhausen raconte les formalités à remplir pour faire partie de la corporation des élèves-gueisha ou *cacaye*. Car il faut une autorisation de la Préfecture de Police! Un fonctionnaire reçoit l'aspirante, — on choisit d'ordinaire un homme grave, sur le retour — et lui fait un petit discours sur les dangers de la vie. Après la péroraison, il lui adresse le formulaire d'usage : « Mon enfant, dans quelle maison désirez-vous entrer? » C'est le clou de l'interrogatoire. Elle doit répondre : « Chez une de mes tantes ». Si elle se trompe, adieu l'autorisation. Mais la phrase magique : « Je vais chez ma tante » est bien vite apprise, et la Préfecture, après avoir dûment catalogué la petite mousmé, croit avoir suffisamment sauvegardé la morale publique et assuré la protection de l'enfance!

Sur la scène, les *gueisha* chantent de très anciennes mélodies, — si l'on ose ainsi nommer les œuvres de la musique japonaise, — en s'accompagnant sur le *shamissen* ou viole à trois cordes. Celles qui dansent reçoivent le nom de *maiko*. Leur mimique est lente, grave, à peine ébauchée, scandée de poses hiératiques qui leur donnent, comme à Java, l'aspect d'idoles. Les lettrés seuls peuvent comprendre le sens de ces pantomines symboliques, obscures, perpétuées à travers les âges.

Si la danse des gueisha est gracieuse, leur musique est fort désagréable pour des oreilles européennes. On n'y trouve nulle trace mélodique. La gamme, du reste, a été décrétée par un empereur qui décida que tous les intervalles seraient égaux, et nous les trouvons toujours trop courts. Les chanteurs chantent faux, les musiciens jouent faux et cependant leur unisson est juste. Les Japonais qui n'ont pas reçu d'éducation musicale chantent juste. « Il y a, dit M. Guimet, un conservatoire de musique et de déclamation à Tokio. Les élèves qui y entrent chantent juste ; au bout de deux années d'études acharnées, elles arrivent à chanter faux et quittent l'école à l'apogée du talent. » De plus, les motifs musicaux se terminent toujours dans le ton de la dominante, tandis que nous sommes accoutumés à terminer invariablement la phrase mélodique dans celui de la tonique. Aussi le discours musical des Japonais reste suspendu, nous paraît mal défini et nous échappe le plus souvent. Leur système de musique s'est conservé d'ailleurs sans altération depuis les premiers âges.

Ne nous hâtons cependant pas de dédaigner cette musique bizarre. Les sensations d'art diffèrent suivant les époques, les âges, les individus. Les dilettanti du moyen-âge, au rapport de M. Lavoix, trouvaient fort agréables des combinaisons sonores qui aujourd'hui, révoltent les oreilles des moins sensibles. Si, en effet, la musique ne consistait, suivant la définition de J.-J. Rousseau, que dans la satisfaction plus ou moins agréable qu'elle procure, elle serait un art bien inférieur à tous les autres. Peut-être, d'ailleurs, les Japonais possèdent-ils ces quarts de ton qui enchantaient les anciens Grecs. En tout cas, aucun des peuples orientaux ne connaît l'harmonie telle que nous la compre-

nons. S'ils chantent ensemble plusieurs notes, il n'y a dans cette polyphonie embryonnaire aucune trace d'un art constitué comme le nôtre. Dans la musique, comme dans les autres arts, les Japonais ne parlent point la même langue que nous. Mais nous ne pouvons tirer de cette remarque aucune conclusion de supériorité ou d'infériorité réciproque.

* * *

En somme, le développement original du théâtre japonais, nous permet d'étudier, dans un même pays, le genre dramatique sous sa forme naturelle et spontanée. Les influences bouddhiques, l'action de la civilisation chinoise et coréenne, n'ont pas modifié profondément la marche normale du drame depuis les *matzuri* primitives jusqu'aux œuvres théâtrales les plus complexes des temps modernes. Le génie japonais s'est conformé, à son insu, aux lois permanentes et générales de l'esprit humain. Il a connu les mystères religieux, la scène en plein air, le chœur, le drame satyrique et les masques de la tragédie grecque, le prologue, le prolongement de la scène dans la salle; il a imaginé l'origine sacrée de la danse et des instruments, les personnages de la comédie classique, les mimes et le choix des sujets dans la mythologie ou la vie des héros: autant de traits qui conviennent à l'ancienne civilisation hellénique.

A. BÉNAZET.

SAINT-GAUDENS. — IMPRIMERIE NOUVELLE A. PORTE

